



## ENSAIO SOBRE A MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA FEMININA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Mara Salla\*

**Resumo:** *Esse trabalho propõe pensar a autoria feminina na montagem cinematográfica contemporânea brasileira como contramontagem. O objetivo é refletir sobre a autoria cinematográfica, para além do lugar tradicionalmente legitimado da direção, percebendo na montagem uma instância de criação e de emancipação, se não em sua totalidade, ao menos em gestos possíveis de serem analisados.*

**Palavras-chave:** *Cinema. Emancipação. Montagem cinematográfica. Teoria feminista.*

Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores

Jacques Rancière

O discurso fílmico é o efeito de unidade dado às diversas partes - roteiro (literatura), fotografia (ótica), atuação (teatro), arte, figurino, maquiagem e cenografia (arquitetura), som (música) e dança - que compõem uma complexa relação que se dá na construção de um filme. Construção em nada ingênua, tampouco mágica, mas que age como se fosse. A construção fílmica é possível graças à crença de que a fotografia é capaz de representar um objeto, crença esta que a arte fotográfica apropriou da pintura, transcendendo-a. André Bazin definia assim essa crença e esse funcionamento:

Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (BAZIN, 1991, p. 125-126).

A ilusão do movimento que o cinema deu à fotografia tornou o cinema uma arte cujo poder está em criar, manter e disseminar as histórias que nos moldam, re-criam, inspiram, embalam, possibilitam reflexões acerca do mundo, das coisas, das pessoas. Bazin coloca a fotografia como o “acontecimento mais importante da história das artes plásticas”<sup>11</sup>. Essa reflexão feita por Bazin (originalmente publicada em 1945 em *Problèmes de la peinture*) é analisada por Antonio Carlos Santos:

---

\* Mara Salla é estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem/UNISUL, na linha de pesquisa Linguagem e Cultura. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL.

<sup>11</sup> Bazin reflete a respeito das diferenças existentes entre pintura e fotografia, assim como Walter Benjamin faz ao falar do valor mágico da fotografia e Roland Barthes ao tratar do Noema fotográfico.



Esse o argumento, o mito, no sentido de “trama dos fatos”, tal como definido por Aristóteles na Poética. Esse mito tem como destino, como tólos, as vanguardas do início do século XX, o fim da figuração e a arte não-representativa, e lançam na sombra a produção anterior, principalmente aquela chamada de realista, escrava que era dessa “necessidade de ilusão” anestésica e fundamental que lhe corroía por dentro. (SANTOS, 2008, p. 1)

Na Poética, acerca da “trama dos fatos”, aprendemos com Aristóteles que para atingir o efeito catarse é preciso promover a identificação (isso porque a catarse tinha exatamente a função de anestesia, livrar as pessoas dos sentimentos “baixos”, como o medo e a compaixão). O Cinema herda e fomenta essa “necessidade de ilusão” que nos apreende num sistema de crenças em que a estrutura clássica predomina. Ainda segundo Santos:

O mito se amarra como uma narrativa com gênese, desenvolvimento, crise e redenção, ou seja, o Renascimento e a perspectiva (pecado original), a tensão entre o simbolismo das formas e o realismo das formas que alcança seu ponto máximo com o barroco e se resolve na fotografia e no cinema (sendo Niepce e Lumière os redentores). (SANTOS, 2008, p. 1)

Após o cinema encontrar a chave para a ilusão do movimento, a montagem cinematográfica promoveu a estrutura dando fluxo à narrativa. A redenção, promovida por Niepce e Lumière, não necessariamente promoveu uma emancipação, considerando que o regime representativo manteve-se imperando na narrativa cinematográfica. Embora em alguns dicionários o verbo redimir seja utilizado como sinônimo de emancipar, optamos por fazer essa diferenciação a partir do termo utilizado por Rancière (2008) ao tratar da emancipação do espectador - tese que remete às considerações que fez em seu livro anterior, *O Mestre ignorante* (2004), onde propõe como princípio de uma educação emancipadora a igualdade das inteligências. Neste livro, ele propõe a igualdade como ponto de partida e não como meta a ser alcançada (ideia que quebra com as hierarquias estabelecidas no sistema educacional tradicional). Em *O espectador emancipado* ele se opõe à ideia de uma arte engajada cujo objetivo é emancipar o público. O autor parte da ideia de que o espectador já é emancipado, de que ele não está passivo diante do que lhe é apresentado, esse espectador cria, a partir do que assiste, uma nova obra, mobilizando experiências vividas anteriormente, uma emancipação que garante um distanciamento e que permite produzir um espetáculo que também é seu.

Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2008, p. 8)

Na montagem cinematográfica, há infinitas maneiras de reconfiguração do filmado. A mulher pode, na montagem, emancipar sua própria representação, como faz, por exemplo, Helena Solberg em seus filmes, nos quais assina a direção e em alguns



também a montagem. Segundo Hernani Heffner, citado por Mariana Tavares, Helena Solberg tem como projeto pessoal abordar questões femininas.

A maneira com que ela vai manipular a fotografia, montagem, câmera, é que vai determinar o olhar dela sobre aquele universo. (...) Ela está descobrindo e flagrando uma série de situações que normalmente não se olha (TAVARES, 2012, p. 31).

Tomando como exemplo Helena Solberg, podemos pensar a produção de um cinema emancipado que, mesmo com uma estrutura clássica (que leva à catarse por meio da identificação), permite um distanciamento, quando seu controle se dá justamente na quebra do esquema clássico de representação (a mulher como objeto e protagonista da submissão). Em *Vida de Menina* (2005), por exemplo, cuja montagem é assinada por Diana Vasconcellos, é possível perceber gestos de uma montagem emancipatória. Nesse filme, situado no período de transição entre a monarquia e a república no Brasil, a protagonista Helena denuncia, de forma irônica, debochada e de aparente ingenuidade, regras familiares, a convivência com colegas da escola que a acusam de viver “criando castelos no ar” e os abusos que o tio tenta cometer com ela e a irmã - mesmo que diante de algumas denúncias, ela é repreendida pela avó, interlocutora e mediadora dos conflitos vividos pela adolescente. A protagonista Helena, como uma contadora da história que vive, relaciona questões cotidianas diferentemente dos demais personagens, toma a liberdade negada à mulher de expor suas leituras e interpretações da vida, diferenciando-se das outras mulheres com quem convive. Neste sentido, podemos situá-la, ainda que de forma muito redutora, como uma contadora de histórias segundo a noção de emancipação de Rancière (2008).

Se tomarmos o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009), veremos que o fato de olhar para uma determinada época sem a ela aderir completamente permite que gestos emancipatórios possam existir. A contemporaneidade, portanto, é um modo de ver as relações existentes num determinado tempo. É nesse contexto que entendemos a protagonista de *Vida de Menina*.

É uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Considerando essa relação com o tempo, e com esse momento atual da história cinematográfica, em que a narrativa clássica predomina nos filmes produzidos e exibidos na maior parte das salas de cinema existentes no mundo, podemos dizer que nessa “perspectiva” somos contemporâneos de Aristóteles, ao passo que o contracinema proposto nos anos 70 nos faz contemporâneos de Bertold Brecht e o cinema de Helena Solberg ou Ana Carolina, outra importante cineasta brasileira cujos filmes permitem que gestos de emancipação possam ser vistos, nos faz contemporâneos do futuro. Nesse percurso, a emancipação tanto política quanto estética se encontra num devir, sendo



possível vemos somente lampejos desses gestos. O modo de ver e colocar em jogo a mulher, na trama dos fatos da narrativa cinematográfica contemporânea, ainda tem mais a ver com dependência do que com emancipação.

A proposta que fazemos não visa nem a aderir nem a romper com a narrativa clássica nem com o prazer visual, síntese do contracinema dos anos 70. Segundo Ana Veiga:

Para Anneke Smelik, o contra cinema feminista buscou inspiração nas vanguardas do cinema e do teatro, como a montagem de Sergei Eisenstein, a noção de distanciamento de Bertolt Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. (VEIGA, 2012, p. 133)

Aderindo a essas reivindicações, cineastas brasileiras criam, a partir de então, protagonistas que, sendo “sujeitos da história”, nos permitem entender gestos emancipatórios propostos nesse cinema.

Algumas delas, como a brasileira Ana Carolina, usaram o meio para dar uma resposta, além de comprovar talento, competência e a paixão pelo cinema. As personagens e protagonistas criadas por elas marcavam uma inversão do olhar cinematográfico, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: olhar para o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam as mulheres como objetos ou coadjuvantes. No chamado “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história. (VEIGA, 2012, p. 131)

Essa criação, influenciada pelo movimento feminista, possibilita uma nova maneira de se olhar o cinema. Conforme aponta Veiga a respeito de Ana Carolina, Helena Solberg e Tereza Trautman, os filmes dessas realizadoras lidam com imposições patriarcais e ditatoriais ao mesmo tempo. Os gestos de emancipação são, portanto, duplamente reivindicados. O que nos interessa é entender quais gestos criados na montagem contribuem para essa emancipação atribuída geralmente a quem dirige o filme.

A montagem cinematográfica pode questionar a dependência com que o cinema clássico representa a mulher, gerando gestos emancipatórios, dissensos. No encadeamento de uma imagem à outra, as relações podem criar um dissenso capaz de romper com encadeamentos clássicos, da mesma maneira que a arte do Regime Estético rompe com o Regime Representativo numa *partilha* entre os que criam, os que consomem e os que fomentam. Segundo Rancière (2009), o Regime Representativo, também chamado de Poético, cuja mimesis gera uma identificação, entende a arte como campo específico e representante dos poderes políticos cuja produção normatizada, pedagógica e hierárquica segue padrões que regulam as formas e as autorias, elege temas, define a circulação e o consumo, e se estabelece num contexto em que a idade clássica convencionou chamar de “Belas Artes”. No Regime Estético, temos um modo sensível próprio da arte que está implicada na vida, que rompe com as dicotomias estabelecidas anteriormente, que não serve como instrumento político, que desnaturaliza as hierarquias estéticas e sociais e onde a produção passa a ser coletiva. Nesse contexto,



temos um espectador que, mobilizando experiências vividas, cria sua própria arte com a arte que o confronta. Nesse percurso de um regime a outro, em que os dissensos criados deram conta de uma emancipação, tanto política quanto estética, os gestos que buscamos no cinema parecem se encontrar num *devenir*, sendo possível vê-los somente em lampejos. A ilusão de que mudanças significativas tenham situado as mulheres de forma democrática em relação aos homens fomentam “uma narrativa com gênese, desenvolvimento, crise e redenção”.

Estamos tratando de gestos de emancipação que não exigem a imagem da mulher na tela, tampouco há necessidade de uma temática específica do filme; diferentemente da noção de contracinema defendida pelas feministas dos anos 70 em que a representação da mulher era o objeto da crítica. Esse gesto se encontra alinhado à emancipação do Regime Estético em relação ao Regime Representativo. O dissenso, que desconstrói as regras que determinavam os modos de fazer e que passa por um sensível compartilhado, busca o gesto emancipatório em qualquer lugar do filme, com qualquer personagem, não estando atrelado à imagem da mulher na tela, não estando, portanto, atrelado a sua representação (RANCIÈRE, 2009). Outro gesto é o que trata da emancipação da direção, tida como lugar legitimado da autoria no cinema, para a montagem cinematográfica. Os críticos e cineastas franceses que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma*, prestigiosa revista francesa fundada por André Bazin em 1950, postularam, em sua política do autor, a direção cinematográfica como lugar de autoria, dentro de uma arte que é, em essência, uma arte coletiva, dando forças à estrutura clássica e trabalhando para a manutenção da supremacia autoral. Nesse deslocamento em busca dos gestos emancipatórios (do não atrelamento à representação da mulher e da autoria na montagem, e não na direção), podemos tecer uma relação de oposição entre a emancipação cinematográfica e a construção cultural da mulher (no cinema clássico).

Ao se emancipar da pintura, a fotografia encontrou, na ilusão do movimento, a estrutura para a sua fabulação cinematográfica clássica. Nesse discurso, a montagem criou o fluxo narrativo e a organicidade necessários à identificação. Nela, a linha da junção dos planos (separados pelo corte) permitiu às histórias, organicidade e fluxo narrativo. Porém, essa evolução não permitiu à mulher a sua emancipação social, psicológica e cultural. Na construção fílmica contemporânea, é possível encontrar lampejos de uma emancipação, embora a dependência feminina ainda se faça presente. A emancipação é a reivindicação que fazemos à montagem cinematográfica realizada por mulheres em filmes brasileiros contemporâneos cuja criação está majoritariamente submetida às ideologias dominantes. Nesse sentido, olhar a atuação das mulheres na montagem cinematográfica brasileira contemporânea – considerando o contemporâneo como um modo de ver cujo distanciamento evita a adesão - é o motivo pelo qual a teoria feminista se faz necessária.

## O FIO QUE DESFAZ A TRAMA

Sem pretensão de um relato histórico, ao considerarmos a imagem da mulher objeto e dependente, encontramos o momento em que o nu feminino passa a ser reproduzido nas obras pictóricas de forma mais intensa, nessas pinturas o olhar da



modelo é dirigido à plateia e ao seu criador de forma submissa. Essa mesma política é aplicada em outras frentes da mesma área, como lemos em Luciana Gruppelli Loponte (2002) quando observa o jogo realizado nas artes visuais.

Apenas a mulher parece ter “gênero”, uma categoria definida a partir de uma diferenciação sexual cuja norma sempre tem sido masculina. Nas artes visuais, em especial na história da arte ocidental (principalmente a partir do Renascimento), proliferam representações do corpo nu feminino, que manifestam através de olhares para um fictício espectador a submissão ao próprio artista e ao proprietário da obra. (LOPONTE, 2002, p. 287-288)

Nesse sentido, Olympia de Édouard Manet (1863) é uma emancipação. Seu olhar confrontador é o dissenso que desestabiliza a representação normatizada.

Para Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista inglesa, a escopofilia (o prazer por olhar) fez do cinema o lugar em que a mulher é perpetuada como objeto de prazer para o olhar masculino. Esse jogo nos passa despercebido, pois, segundo Mulvey, “o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado e se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia...” (1991, p. 441). No contracinema, a mulher deixa de ser esse objeto de prazer fabricado para o olhar masculino. Esse cinema posiciona-se contra o seu oposto, cujo protagonismo estava nos papéis masculinos, negando às mulheres qualquer ativismo que pudesse alterar o jogo da narrativa clássica hollywoodiana.

Jogando com a tensão entre o filme que controla a dimensão temporal (montagem, narrativa) e o filme que controla a dimensão espacial (alterações de planos, montagem), os códigos cinemáticos criam um olhar, um mundo e um objeto, produzindo assim uma ilusão feita à medida do desejo. São estes códigos cinemáticos e a sua relação com estruturas formativas externas que devem ser destruídos antes de o cinema popular e o prazer que este proporciona poderem ser questionados. (MULVEY, 1991, p. 131)

O texto de Laura Mulvey<sup>3</sup>, e sua posição crítica atual a respeito das questões de gênero, serve de referência para as mudanças na forma de representar a mulher no cinema brasileiro contemporâneo. Desnaturalizar essa estrutura clássica teria sido o apelo do movimento feminista dos anos 70, ao menos a parcela que, dentre as feministas, se utilizou do cinema como objeto para a crítica acerca das questões de gênero. No entanto, a representação, que deixaria a análise presa à imagem, não dá conta de outras questões que julgamos pertinentes. Não estamos discutindo a construção da imagem da mulher, e sim a construção do jogo em que as questões da ordem do feminino são jogadas. Representar a mulher é criar a imagem de um símbolo, como trata Smelik citando Claire Johnson.

---

<sup>3</sup> Em seu artigo revolucionário, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey usa a psicanálise para entender o fascínio pelo cinema hollywoodiano. Esse fascínio pode ser explicado através da noção de escopofilia (o gosto por olhar), o que, de acordo com Freud, é um impulso/impeto/necessidade fundamental. Originalmente sexual, como todos os ímpetos, *der Schautrieb* é o que mantém o espectador com os olhos grudados na tela.



(...) Extraindo da noção de mito de Roland Barthes, Johnston investigou o mito da “mulher” no cinema clássico. O símbolo “mulher” pode ser analisado como uma estrutura, um código ou uma convenção. Esse símbolo representa o significado do ideal de “mulher” para o homem. Esse símbolo não diz nada sobre a mulher, as mulheres são pejorativamente representadas como “não-homens”. A “mulher como mulher” está ausente do roteiro do filme. (SMELIK, 2015, p. 1)

O cinema proposto, então chamado de contracinema, visava romper com a narrativa e com o prazer visual, cuja imagem, ou símbolo, muitas mulheres sequer reconheciam. A questão da representação impõe a necessidade de uma imagem, mas ver a imagem da mulher não é sequer necessário quando o interesse é entender como se dá o jogo do poder que é realizado nas questões do feminino. Smelik (2015) indica que para Teresa de Lauretis:

Uma das funções da narrativa (...) é de ‘seduzir’ as mulheres à feminilidade, com ou sem seu consentimento. O sujeito feminino é feito para desejar feminilidade. Essa é uma forma cruel e muitas vezes coerciva de sedução. (SMELIK, 2015, p. 1)

A teórica feminista sul-africana, atualmente professora de crítica social e história da arte da universidade de Leeds, Griselda Pollock, articula feminilidade, modernidade, psicanálise e representação. Ao tratar do espaço destinado à mulher, analisa o ensaio publicado por Charles Baudelaire, em 1863, cujo título é *O Pintor da Vida Moderna*, em que a figura do *flâneur*, artista que observa a multidão pelas ruas de Paris, é o incógnito observador que descreve lugares e mulheres, categorizando-as. O espaço público destinado ao artista *flâneur* é o espaço masculino por excelência.

As mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar. Como o texto de Baudelaire visa demonstrar, as mulheres não olham. Elas são entendidas como objecto do olhar do *flâneur*. (POLLOCK, 1998, p. 59)

Esse *flâneur*, que observa incógnito o espetáculo, é o espectador privilegiado para quem a rua/filme foi criado e montado. O cinema é importante instrumento de reflexão, discussão e questionamento das relações sociais e da forma de se estar no e compor o mundo. As histórias contadas pelo cinema, que possui uma indústria de distribuição que alcança e ocupa majoritariamente as salas de cinema da maioria dos países, atua sob um pré-construído que estrutura essas histórias, e nele os espaços continuam sendo negados às mulheres. Uma avenida/indústria pavimentada pelos e para os autores. Em ruas marginais, os subalternos ocupam o espaço que lhes é dado a frequentar. Há, nesse construto, um espaço que margeia, que está colocado fora do centro, e que encontra relação com o espaço *off* no cinema.

As mulheres podiam frequentar e representar locais selecionados na esfera pública – os locais de entretenimento e exibição – mas uma linha demarca, não o limite entre público/privado, mas a fronteira dos espaços de feminilidade. Abaixo desta linha encontra-se o domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, onde a natureza acaba e onde a classe, o capital e o poder masculino se instalam e dominam. (POLLOCK, 1998, p. 66)



O cinema pensado como um todo, um lugar de autorias, onde o teatro, a literatura, a arquitetura, a pintura, a música, a dança emprestam seus recursos a essa expressão coletiva conhecida como a sétima arte, reflete as histórias que o cinema clássico tende a contar, e nele o espaço destinado à mulher é o mesmo, ou seja, no domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados. Se o contracinema criou espaços para que a mulher deixasse de ser objeto, poderia uma contramontagem permitir que os gestos emancipatórios estivessem contemplados, rompendo com a naturalização que mantém o jogo da produção cinematográfica clássica? A esse respeito Loponte (2002) faz a seguinte observação:

Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da “naturalidade” dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero. (LOPONTE, 2002, p. 298)

Trazendo para o contexto cinematográfico, temos essa política contribuindo para o silenciamento de todos os outros gestos que atuam na construção fílmica. Como dito anteriormente, a montagem cinematográfica faz o jogo entre esses múltiplos gestos. Todos, portanto, são entendidos como gestos de montagem. Montar é gesto que faz as partes ganharem sentido de todo. Montar é a linha que costura e faz a ponte entre os planos.

Esse jogo de sentidos que rompe com os gestos naturalizados coloca a montagem cinematográfica em evidência, pois é nela que se revela o específico do cinema. Montar em cinema não é ordenar planos, dando forma a cenas que ordenarão a narrativa, montar é trazer para o jogo os gestos previstos no roteiro, os gestos previstos pela equipe de arte, os gestos do elenco, os gestos da luz na fotografia, no ritmo da ação, nos gestos do som. Enfim, montar é jogar com os inúmeros gestos dispostos a fim de contar uma história, por exemplo. Montar é gesto passível de revelar os outros gestos em jogo, gestos que permitem o fílmico. Esse jogo é silenciado pela noção de autoria atribuída à direção, um arranjo que apaga a autoria dos outros gestos em jogo. Usando uma analogia recorrente para dar conta do papel da direção numa equipe cinematográfica, podemos pensar que, embora o maestro esteja na regência da orquestra, a execução da música é feita por cada músico e seu respectivo instrumento. Da mesma forma que a autoria não está somente na direção, mas também nas outras áreas que compõem o filme.

Não entendemos a montagem cinematográfica somente na etapa de pós-produção do filme em que imagem e som consolidam discursos conforme o roteiro planejou. Não se deve entender tampouco que o que chega à sala de montagem se transformará em filme. Para a montagem cinematográfica, tendo um material bruto produzido a partir de intenções pré-concebidas e encenadas e atendendo à direção, o que está à disposição não é estanque. Quem monta tem possibilidades de reafirmar sentidos estabelecidos ou buscar relações pouco usuais. Para não dar um sentido determinista à montagem, podemos dizer que ela pode propor à direção relações classicamente construídas (montagem), ou propor relações que estejam ausentes, não ditas, no extracampo,



reforçando-as (contramontagem). A composição de um filme por meio da montagem pode estar embasada estruturalmente por um conjunto de crenças e valores introjetados que, silenciosamente, vão dando forma e contorno às decisões e ações. O que cogitamos é que a montagem deve ser vista de forma mais ampla, instância que se dá no roteiro, na fotografia, na arte, no som, na atuação e nos cenários. A totalidade atende à disposição dos elementos em coerência com a história a ser contada, seja ela narrativa ou não.

Os gestos de contramontagem podem ser vistos como lampejos, que podem aparecer em uma instância e desaparecer em outra no mesmo filme. Esses gestos podem ser entendidos como uma política dos gestos, onde as relações criam uma emancipação possível de ser conquistada, portanto, vista, sentida, analisada e disseminada. Esses gestos, podemos pensar com Bertold Brecht, são estranhamentos, formas de transformar o óbvio de um evento em deslumbramento. O gesto como possibilidade de encontrar a emancipação nas partes, como lampejos. Trata-se, portanto, de uma postura ética, pois, conforme nos lembra Agamben: “ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Bomtempo, 2007
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. Tradução: Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- BUTLER, Judith. Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico. In: NICHOLSON, Linda (Org.). *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992.
- FELMAN, Shoshana. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- GALERY, Maria Clara V. Considerações em torno do espectador, do olhar, e da representação do feminino. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 26, p. 53-60, 2005.
- JACOBUS, Mary. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. Trad. De Suzana Bórneo Funk. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 2, Julho 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 de abril de 2015.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp. 435-453.
- MURARO, Rose Marie. *O martelo das feiteiras*. Trad. Paulo Froes. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1993.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do Homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1995.
- POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.



- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema*. Trad. Luiz Felipe G. Soares. Disponível em: <<http://copyright.me/Acervo/livros/RANCIE%CC%80RE,%20Jacques%20-%20De%20uma%20imagem%20a%CC%80%20outra%20Deleuze%20e%20as%20eras%20do%20cinem a.pdf>>. Acesso em: 16 de novembro de 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 2009.
- RIBEIRO, Nuno Manna Nunes Côrtes. O campo, o extracampo e o espectador de *A Noite*. *Anais SOCINE – 14º encontro*. 2010. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2010/pg/nuno-cortes-ribeiro-campo-extracampo-espectador-de-a-noite.html>>. Acesso em: 16 de novembro de 2014.
- SANTOS, Antonio Carlos. Fotografia e pintura, a questão do realismo no século XIX. *Crítica Cultural*. Vol. 3, número 2, jul/dez. 2008. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0302/05.htm>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. Trad. Thomas Ilg. *Revista Usina*. Disponível em: <<http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. Mariana Tavares, 2012.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese de Doutorado. Departamento de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

**Abstract:** *This work proposes thinking about the feminine authorship in the cinematographic assembly in the contemporary Brazilian cinema as counter-assembly. The aim is to make a reflection about the cinematographic authorship beyond the direction's traditionally legitimated position, realizing the assembly in an instance of creation and emancipation, if not in its totally, but at least in some simple gestures that are able to be analyzed.*

**Keywords:** *Cinema. Emancipation. Cinematographic Assembly. Feminist Theory.*